

MICHEL BUTOR

---

## *LA NOVELA COMO BUSQUEDA*

### — I —

La novela es una forma particular del relato. Este es un fenómeno que rebasa considerablemente el terreno de la literatura; es uno de los elementos esenciales de nuestra aprehensión de la realidad. Hasta nuestra muerte, y desde que comprendemos las palabras, nos hallamos perpetuamente rodeados de relatos, primero en nuestra familia, luego en la escuela, y luego a través de los encuentros y las lecturas.

“Los demás” para nosotros, no son únicamente lo que de ellos hemos visto con nuestros ojos, sino lo que nos han contado de sí mismos, o lo que de ellos nos han relatado otras personas; no son solo aquellos a quienes hemos visto, sino todos aquellos de quienes se nos ha hablado.

Eso no solamente es cierto de los hombres, sino también de las cosas: de los lugares, por ejemplo, a donde no he ido pero que me han sido descritos.

Ese relato en el que estamos bañados toma las formas más variadas, desde la tradición familiar, las informaciones que se dan en la mesa sobre lo que cada uno ha hecho por la mañana, hasta el reportaje periodístico o la obra histórica. Cada una de estas formas nos enlaza con un sector particular de la realidad.

Todos esos relatos verídicos tienen un carácter común, y es el de ser siempre en principio comprobables. Tengo que poder verificar lo que alguien me ha dicho por medio de informaciones procedentes de otro informador, y ello indefinidamente; si no, me hallo ante un error o una ficción.

En medio de todos esos relatos, gracias a los cuales se constituye en gran parte nuestro mundo cotidiano, puede haber algunos deliberadamente inventados. Si, para evitar todo error, se dan a los acontecimientos relatados unas características que a primera vista les distinguen de aquellos a los que estamos acostumbrados a asistir, nos encontramos ante una literatura fantástica: mitos, cuentos, etc. El novelista, por su parte, nos presenta acontecimientos parecidos a los acontecimientos cotidianos, pero quiere darles en cuanto sea posible la apariencia de la realidad, lo cual puede llegar hasta la superchería (Defoe).

Pero lo que el novelista nos refiere no puede comprobarse, y, por consiguiente, lo que de ellos nos diga debe bastar para conferirles esa apariencia de realidad. Si encuentro a un amigo y este me anuncia una noticia sorprendente, para lograr que le crea tiene siempre el recurso de decirme que tales o cuales personas han sido testigos de lo que me cuenta, y que no tengo más que ir a ver. Por el contrario, a partir del momento en que un escritor pone sobre la cubierta de su libro la palabra "novela", declara que es inútil buscar ese género de confirmación. Los personajes deben lograr ser convincentes, y vivir, en virtud de lo que él nos diga y únicamente por ello, incluso en el caso de que realmente hayan existido.

Imaginemos que descubrimos a un epistológrafo del siglo XIX que declarase a su corresponsal que conoció muy bien a Papá Goriot, que este no era en absoluto como Balzac nos lo pintó: que, especialmente en tal y tal página, se encuentran burdos errores; ello no tendría evidentemente la menor importancia para nosotros. Papá Goriot es lo que Balzac nos dijo de él (y lo que pueda decirse a partir de ahí); puedo considerar que Balzac se equivoca en sus juicios en relación con su propio personaje, y que este se le escapa; pero para justificar mi actitud tendré que apoyarme en las frases mismas de su texto: no tengo otro testigo que invocar.

Mientras el relato verídico tiene siempre el apoyo y el recurso de la evidencia exterior, la novela debe bastar para suscitar aquello de que nos habla. He aquí por qué es el terreno fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia para estudiar de qué manera la realidad se nos aparece o puede aparecérsenos; he aquí por qué la novela es el laboratorio del relato.

## — II —

El trabajo sobre la forma en la novela reviste desde este momento una importancia capital.

En efecto, poco a poco, a medida que se hacen públicos e históricos, los relatos verídicos se fijan, se ordenan y se reducen, según ciertos principios (los mismos de lo que es hoy día la novela "tradicional", la novela que no se plantea problemas). La aprehensión primitiva es sustituida por otra incomparablemente menos rica, y se eliminan sistemáticamente ciertos aspectos; recubre poco a poco la experiencia real y se hace pasar por esta, hasta llegar así a convertirse en una superchería generalizada. La exploración de formas novelescas diferentes revela lo que hay de contingente en aquella a que estamos acostumbrados, la desenmascara y nos libera de ella, permitiéndonos encontrar más allá del relato fijado todo cuanto este oculta o calla, todo ese relato fundamental en el que está inmersa nuestra vida entera.

Por otra parte, es evidente que, puesto que la forma es un principio de elección (y el estilo, desde este punto de vista, aparece como uno de los aspectos de la forma, en cuanto es la manera como se liga el detalle mismo del lenguaje, y aquello que preside a la elección de tal o cual palabra o de tal o cual giro en lugar de tal otro), nuevas formas revelarán



en la realidad nuevas cosas, enlaces nuevos, y ello, naturalmente, tanto más cuanto su coherencia se afirmará mejor con respecto a las demás formas, y tanto más cuanto más rigurosas sean estas.

Inversamente, a realidades diferentes corresponden diferentes formas de relato. Ahora bien, está claro que el mundo en el cual vivimos se transforma con gran rapidez. Las técnicas tradicionales del relato son incapaces de incorporarse todas las nuevas aportaciones así originadas. De ello resulta un perpetuo malestar: nos es imposible ordenar en nuestra conciencia todas las informaciones que la asaltan, porque nos faltan los adecuados instrumentos.

La búsqueda de nuevas formas novelescas cuyo poder de integración sea mayor desempeña, pues, un triple papel en relación con la conciencia que tenemos de la realidad: el de denuncia, el de exploración y el de adaptación. El novelista que se niegue a este trabajo, como no trastorna ninguna costumbre, ni exige de su lector ningún esfuerzo particular, ni le obliga a ese retorno sobre sí mismo ni a ese nuevo planteo de problemas sobre posiciones adquiridas desde hace tiempo, logra, sin duda, un éxito más fácil, pero se hace cómplice de ese profundo malestar y de esa noche en la cual nos debatimos. Hace que sean todavía más rígidos los reflejos de la conciencia, y más difícil su despertar; contribuye a sofocarla hasta tal punto que, incluso si tiene intenciones generosas, su obra, a fin de cuentas, es un veneno.

La invención formal en la novela, lejos de oponerse al realismo como imagina demasiado a menudo una crítica miope, es la condición *sine qua non* de un realismo más a fondo.

### — III —

Pero la relación de la novela con la realidad que nos rodea no se limita al hecho de que lo que nos describe se presente como un fragmento ilusorio de aquella, un fragmento bien aislado y manejable y que por lo mismo es posible estudiar de cerca. La diferencia entre los acontecimientos de la novela y los de la vida no consiste únicamente en que estos pueden comprobarse, mientras que aquellos solo nos son asequibles a través del texto que los suscita; también son, para decirlo con una expresión corriente, más "interesantes" que los reales. La emergencia de esas ficciones corresponde a una necesidad, cumple una función. Los personajes imaginarios llenan unos huecos de la realidad y nos iluminan acerca de esta.

No solo la creación, sino también la lectura de una novela es como una especie de duermevela: siempre es, por lo tanto, susceptible de un psicoanálisis en el sentido más amplio. Por otra parte, si quiero explicar una teoría cualquiera, psicológica, sociológica, moral u otra, frecuentemente me resulta cómodo servirme de un ejemplo inventado. Los personajes de la novela habrán de desempeñar maravillosamente ese papel; y esos personajes los reconoceré entre mis amigos y conocidos, me explicaré la conducta de estos basándome en las aventuras de aquellos, etc.



Esta aplicación de la novela a la realidad es de una complejidad extrema, y su "realismo", el hecho de que se presente como un fragmento ilusorio de lo cotidiano, no es más que uno de sus aspectos particulares, el que nos permite aislarla como género literario.

Llamaré "simbolismo" de una novela al conjunto de las relaciones entre lo que nos describe y la realidad en que vivimos.

Estas relaciones no son las mismas según las novelas, y me parece que la tarea esencial del crítico consiste en desentrañarlas, en aclararlas, a fin de que pueda extraerse de cada obra particular toda su enseñanza.

Pero, dado que en la creación novelesca, y en esa recreación que es la lectura atenta, experimentamos un sistema complejo de relaciones, de significados muy variados, si el novelista se propone comunicarnos sinceramente su experiencia, si su realismo cala suficientemente hondo, si la forma que emplea abarca cuanto tiene que abarcar, necesariamente se ve llevado a tener en cuenta esos diversos tipos de relaciones en el interior mismo de su obra. El simbolismo externo de la novela tiende a reflejarse en un simbolismo interno, y ciertas partes desempeñan, en relación con el conjunto, el mismo papel que este con respecto a la realidad.

#### — IV —

Esta relación general de la "realidad" descrita por la novela con la realidad que nos rodea es, ni que decir tiene, la que determina lo que corrientemente se llama asunto o argumento, el cual aparece como respuesta a una determinada situación de la conciencia. Pero este asunto, este tema, este argumento, como hemos visto, no puede separarse de la manera como se le presenta, de la forma bajo la cual se expresa. A una nueva situación o a una nueva conciencia de lo que es la novela, de las relaciones que sostiene con la realidad, y de su estatuto, corresponden asuntos nuevos corresponden por lo tanto formas nuevas al nivel que sea: lenguaje, estilo, técnica, composición o estructura. Inversamente, la búsqueda de formas nuevas, al revelar nuevos asuntos, revela también nuevas relaciones.

A partir de cierto grado de reflexión, realismo, formalismo y simbolismo en la novela aparecen como algo que constituye una inseparable unidad.

La novela tiende naturalmente y debe tender a su propia elucidación; pero todos sabemos que existen situaciones caracterizadas por una incapacidad de ser objeto de reflexión, y que solo subsisten por la ilusión que mantienen respecto a ellas; a tales situaciones corresponden las obras en cuyo interior no pueda aparecer aquella unidad, las actitudes de novelistas que se niegan a interrogarse sobre la naturaleza de su trabajo y la validez de las formas que emplean, de esas formas sobre las que no cabe reflexionar sin que revelen inmediatamente su inadecuación, su mentir; de esas formas que nos dan una imagen de la realidad en contradicción flagrante con esa realidad que les dio nacimiento y que ahora se trata de pasar por alto. Hay en ello imposturas que el crítico tiene obligación

de denunciar, ya que semejantes obras, a pesar de su atractivo y de sus méritos, mantienen y agravan la oscuridad reteniendo a la conciencia en contradicciones y en su ceguera, que puede llevarla a los más fatales desórdenes.

De todo ello resulta que toda verdadera transformación de la forma novelesca, toda fecunda búsqueda en este terreno, solo puede situarse en el interior de una transformación de la noción misma de novela, que evoluciona muy lentamente pero de modo inevitable (todas las grandes obras novelescas del siglo XX están ahí para atestiguarlo) hacia una especie nueva de poesía a la vez épica y didáctica, al interior de una transformación de la noción misma de literatura que empieza a aparecer, no ya como mera distracción o lujo, sino en su papel esencial en el interior del funcionamiento social, y como experimento metódico.